

A sonoridade da peça *Afluentes Acreanas*: do silêncio aos ruídos

Maria Jaqueline Nascimento das Chagas ⁱ
Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil ⁱⁱ

Resumo - A sonoridade da peça *Afluentes Acreanas*: do silêncio aos ruídos

Este artigo parte da descrição das sonoridades presentes na peça *Afluentes Acreanas*, de Jaqueline Chagas, montagem realizada em Rio Branco/Acre, desde 2020 até 2025. A partir de um desmembramento da peça, destaco as sonoridades que julgo essenciais para a leitura cênica da encenação, sendo elas: músicas, ruídos produzidos por atores e os instrumentos utilizados. Costa (2022), Lignelli (2014), são apenas alguns dos autores utilizados para entender a construção epistemológica e estética da sonoridade na cena. Através destes, busca-se compreender como estas sonoridades são constituídas e os diferentes papéis de destaque que alcançam durante a peça.

Palavras-chave: Afluentes Acreanas. Encenação. Leitura Cênica. Ruídos. Sonoridades.

Abstract - The sound of the piece *Afluentes Acreanas*: from silence to noise

This article begins with a description of the sounds present in Jaqueline Chagas' play *Afluentes Acreanas*, staged in Rio Branco, Acre, from 2020 to 2025. Based on a breakdown of the play, I highlight the sounds that I consider essential for the scenic reading of the staging, namely: music, noises produced by actors, and the instruments used. Costa (2022) and Lignelli (2014) are just some of the authors used to understand the epistemological and aesthetic construction of sound on stage. Through these, we seek to understand how these sounds are constituted and the different prominent roles they play during the play.

Keywords: Afluentes Acreanas. Staging. Dramatic Reading. Noises. Sounds.

Resumen - El sonido de la pieza *Afluentes Acreanas*: del silencio al ruido

Este artículo parte de la descripción de los sonidos presentes en la obra *Afluentes Acreanas*, de Jaqueline Chagas, montada en Rio Branco/Acre, desde 2020 hasta 2025. A partir de un desglose de la obra, destaco los sonidos que considero esenciales para la lectura escénica de la puesta en escena, a saber: la música, los ruidos producidos por los actores y los instrumentos utilizados. Costa (2022) y Lignelli (2014) son solo algunos de los autores utilizados para comprender la construcción epistemológica y estética de la sonoridad en la escena. A través de ellos, se busca comprender cómo se constituyen estos sonidos y los diferentes papeles destacados que alcanzan durante la obra.

Palabras clave: Afluentes Acreanas. Puesta En Escena. Lectura Escénica. Ruidos. Sonoridades.

Introdução

A peça *Afluentes Acreanas* foi escrita e dirigida por mim Jaqueline Chagas, em 2019 e encenada pela primeira vez em dezembro de 2020, na cidade de Rio Branco-AC, e segue desde então ativamente nos palcos acreanos. A encenação perpassa por diversas fases do processo de formação do atual estado do Acre, desde a invasão dos territórios indígenas, luta na revolução acreana até a atualidade, com características dos diversos municípios do estado. Aqui, parto da descrição das sonoridades ao longo das diversas encenações realizadas, desde o ano de 2021 até os dias atuais, destacando características sonoras na encenação que são primordiais para a execução da peça teatral. Desde o silêncio, sussurros, gritos ou músicas que permeiam a encenação, será possível perceber como as sonoridades são essenciais para a leitura da peça.

Afluentes Acreanas é uma peça escrita, inicialmente, a partir de relatos da oralidade dos meus familiares, que ganha no processo de composição até sua estreia em 2020, narrativas que aparecem nos livros escolares e outras que são populares na oralidade acreana. As narrativas começam com a invasão do território acreano na primeira fase do ciclo da borracha, no final do século XIX até o século XXI, com características de diversos municípios do Acre. Segundo Chagas (2025, p. 17), é “a narrativa dos indígenas enganados, das mulheres que auxiliaram no corte da seringa ou nas lutas armadas pelo território; artistas locais, ativistas ambientais, dos homens que não têm nome, mas que participaram da história” que é destacada na encenação.

Sendo assim, é possível perceber inicialmente que a construção da peça parte de um desejo de contar outra história do Acre, desta vez pautada nas narrativas da oralidade e naqueles que ficaram de fora dos registros oficiais, mas que permanecem no imaginário de diferentes gerações acreanas. É justamente levando em conta estes objetivos que destaco neste artigo como as sonoridades fortaleceram o desejo de retratar outros pontos de vista da historiografia do Acre. Cada instrumento, música e intenção dentro da encenação dos atores direcionam para uma percepção diferente, como veremos a seguir, de diferentes culturas que auxiliaram na formação do estado do Acre, sendo principalmente indígenas e nordestinas.

Para isso, é necessário entender quais conceitos estão orientando a descrição feita neste artigo, sendo principalmente o uso do termo sonoridades. Conforme defendido por Lignelli (2014, p. 143), “de modo geral, e com variáveis terminológicas podemos considerar que as sonoridades da cena envolvem palavra (falada ou cantada), música, sonoplastia e a organização dessas instâncias em um tempo/espaco específico no âmbito de 360º”. Sendo

assim, as sonoridades abrangem de forma mais completa as diversas camadas que constituem a encenação. É preciso destacar que neste artigo, apresento somente as sonoridades que considero mais específicas da peça *Afluentes Acreanas*, sendo as músicas usadas em cena, os instrumentos e as sonoplastias produzidas pelos atores.

Assim, na perspectiva do teatro, a sonoridade faz parte de uma estética, realçando e fixando contornos para a leitura cênica, ajudando na comunicação e na intenção da encenação, cuja linguagem pode ser bem explorada a partir da música, da voz do ator, dos ruídos da cena (e externos a ela), além de objetos cênicos que, de alguma maneira, possam ser sonoramente aproveitados (Costa, 2022, p. 27).

Ainda pensando na sonoridade, é reforçado por Costa (2022), como ela é utilizada fora da ideia de plano de fundo da encenação, mas como parte essencial para a comunicação entre o que está no palco e o que o espectador assiste. Dessa forma, além das músicas e instrumentos usados em *Afluentes Acreanas* que reforçam a encenação, destacar os ruídos executados propositalmente pelos atores é um ponto essencial ao se referir a uma encenação textocêntrica como esta, potencializando ainda mais a construção sonora. Como poderemos perceber a seguir, muitos deles estão presentes justamente para potencializar a encenação, dando ao público mais uma sustentação para a leitura da cena apresentada.

Partindo para a descrição das sonoridades, é necessário apresentar a dinâmica da montagem, para ser possível visualizar de forma mais prática como as sonoridades na peça se destacam durante a apresentação. A peça é encenada por três atores, sendo dois homens e uma mulher. O cenário dispõe de uma canoa ao fundo, dentro dela alguns adereços de personagens que vão ser representados, remos e instrumentos que são usados na sonoplastia. No exterior da canoa, é possível perceber do lado direito do palco um tecido em retalhos coloridos no chão, e demarcando toda a extensão do palco, está uma fita de retalhos maior e algumas pequenas que são esticadas, a partir da fita maior, representando um rio e suas afluentes.

A peça *Afluentes Acreanas* foi escrita e é encenada de maneira épica. De modo geral, o ator/narrador não se funde ao personagem; ao contrário disso, está a todo momento reafirmando sua existência como transmissor e espectador das histórias que apresenta ao público. É possível perceber que, em alguns momentos da peça, os atores se chamam pelo nome e interagem diretamente com o público, quebrando a quarta parede e levando-os não apenas a assistir, mas a se posicionar (Chagas, 2025, p. 62).

A partir das informações citadas por Chagas (2025) é possível ter uma primeira impressão da maneira que a representação é feita, sendo constituída por atores/narradores

que transitam entre diversas histórias e que usam adereços e instrumentos para demarcar algumas situações da encenação. Sendo assim, o processo de descrição das sonoridades neste artigo será dividida em dois títulos, sendo nomeadas aqui como, o primeiro “O Acre existe?” e o segundo “Oolha a farinha”. No primeiro, perceberemos como as sonoridades se destacam pelo uso de diversos mecanismos, desde a música, os ruídos feitos pelos atores, respiração, as corridas e o silêncio. No segundo, de forma mais leve, é possível acessar sonoridades mais alegres, que parecem confortar e convidar o público a participar.



Figura 1 - Palco da peça *Afluentes Acreanas*, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

O Acre existe?

A peça começa com os três atores sentados na canoa de frente para público. A atriz carrega em seu colar um passarinho feito de argila, ela o toma em sua mão, e sopra três vezes. O passarinho emite um som agudo, este representa os três sinais que se usa no teatro para avisar que a peça vai começar. O passarinho é apenas o primeiro item sonoro na peça a buscar o que Fernandino (2022, p. 204) retoma, sendo “a musicalidade da palavra se aparta de elementos estruturantes e pré-determinados se abrindo para a exploração e a extrapolação de sua materialidade sonora, voltadas para a potencialização da ação ou para a criação de novos sentidos”, ou seja, a criação de um novo sentido a algo habitual. Após o sopro do passarinho, temos a citação de um poema e o desenrolar de algumas cenas que interagem com o público até que em determinado momento, o passarinho é entoado novamente.



Figura 2 - Passarinho em destaque, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

O passarinho só é utilizado na primeira parte da peça e desempenha uma das funções mais importantes, ele prever quando a encenação volta para o passado ou quando um personagem histórico é posto em cena. Quando o passarinho é entoado a atmosfera muda, somente ele é ouvido e só há fala quando ele para de tocar, ou seja, os atores se preparam para encontrar com este personagem do passado e, ao mesmo tempo, tentam dizer ao público que se trata de outro assunto. O sopro é longo e pode ser tocado mais de uma vez. A primeira vez que o passarinho é tocado tem a função de avisar o começo da peça, mas no decorrer da encenação, ele passa a avisar que novos personagens vão entrar em cena e em algumas situações, o prolongamento do sopro também é usado para chamar a atenção do público disperso.

É preciso destacar que não quer dizer que a atriz fará o sopro toda vez que o público estiver disperso, mas sim que nas cenas que ele já anuncia, ele pode ser repetido. O som emitido em lugar aberto é mais baixo devido às interferências externas, enquanto em lugar fechado, ele consegue preencher melhor o espaço, de toda forma, é essencial que ao ser tocado, ele exerça sua função de tomar a atenção do espectador, por isso, a atriz tem a autonomia de soprar mais de uma vez.

Neste primeiro momento da peça é necessário destacar o silêncio, a corrida e a respiração como ação constante entre diversas cenas. O silêncio, que aparece principalmente nas transições de cena, é essencial para manter a concentração do público. Enquanto o silêncio às vezes é lido em alguns espetáculos como “buraco” na cena ou “esquecimento do

texto”, em *Afluentes Acreanas* ele representa a “falta” de urgência, ou seja, ele deixa de ser um incômodo e passa a ser corriqueiro. Enquanto o silêncio predomina por alguns segundos, os atores andam calmamente para as marcações da cena seguinte, fazendo o espectador apenas seguir as ações com o olhar. O jogo é essencial para chamar a atenção do espectador que, neste momento, costuma esperar que “algo aconteça” para mudar aquele silêncio, mas que permanece até os atores estarem prontos para a cena seguinte.

Em contraponto, existem duas cenas nesta primeira parte que a corrida se destaca como essencial para a constituição sonora da peça. Na primeira, todos os atores correm e gritam a palavra “fogo”, eles correm desesperadamente como se estivessem fugindo de uma casa incendiada e param de correr quando um deles toma a fala. Esta corrida tem como função gerar ansiedade, mudar drasticamente da calma da cena para a agitação, transformando a atmosfera. É neste momento que mais um instrumento é utilizado em cena. Um dos atores ao começar a corrida pega uma cabaça pequena e a usa para gerar um pouco de tumulto, enquanto correm. Durante a corrida os atores fazem uma parada já na marcação para a próxima cena e então, intensificam a respiração, quase ofegante, propositalmente alta que da forma mais normal possível, vai sendo controlada até parar.

O rompimento com a linguagem sonora mais racional e emotiva, subordinada a um texto fixo que direcionava linearmente aquela dramaturgia, permitiu a experimentação de outras formas de comunicação no teatro, inclusive inserindo nas cenas elementos sonoros outros, como ruídos, poesias e novas explorações vocais dos atores (Costa, 2022, p. 29).

Reforçando o pensamento de Costa (2022), mais cenas de *Afluentes Acreanas* demonstram as experimentações vocais e de ruídos. Na segunda cena, dois atores correm, um fala e assim reveza duas vezes entre quem fala e quem corre, esta é mais intensa que a citada acima, pois a cena deve gerar não só ansiedade com a corrida e tom de voz, como agressividade e raiva. Ao fim desta cena, temos o cortejo fúnebre, onde os atores um por vez se cobrem com um véu e pegam uma vela, em seguida, partem um atrás do outro entoando um choro, que teve como referência as mulheres carpideiras - coro feminino que era contratado para chorar e lamentar em velórios e enterros - e neste caso, os atores lamentam os diversos casos de feminicídio no Acre, através dos caixões com nomes de mulheres e a maneira como foram assassinadas que aparecem em um dos véus.



Figura 3 - Cortejo fúnebre, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

Aqui é imprescindível destacar como o choro é criado para se aproximar o máximo possível da referência das mulheres carpideiras, deixando de ser um choro desordenado ou escandaloso, mas ao contrário disso, temos um choro ordenado e ritmado que começa mais baixo, gradualmente aumenta e para finalizar diminui a altura, e que só cessa completamente quando o último ator ou atriz deixa o véu e vela no lugar que retirou. O choro é uma lamentação em formato de cortejo, ele preenche a cena sem uso de palavras, somente o choro agonizante dos atores. É importante destacar que a busca por este choro não foi fácil, mesmo tendo a referência das mulheres carpideiras, os atores apresentaram diversas dificuldades para manter o ritmo, altura e respiração da lamentação, tendo tido algumas aulas básicas de canto em outra produção para auxiliar na execução. Sendo assim, a montagem de 2024 é considerada como a mais próxima do que se espera para a cena.

É na cena a seguir que os atores cantam pela primeira vez na peça. A música “Nascimento” composição minha e Bel Gabs¹ com arranjo de Eduardo Bibiano², ambos artistas acreanos, escrita especialmente para a dramaturgia, ela destaca o sentimento de retomada de algo que foi tirado e que até a atualidade, é possível sentir este vazio. A cena começa com os atores partindo em silêncio na direção do tapete, onde dois atores o abrem e colocam em cima do ator posicionado deitado na frente, em seguida, caminham para a canoa onde um senta e o outro pega dentro da canoa um sapo de madeira que tem uma pequena vareta. O sapo é

¹ Bel Gabs é ator, cantor, compositor. Estudou canto e técnicas vocais por 4 anos na escola Bel canto e hoje é preparador vocal, além de cursar Letras Português na Universidade Federal do Acre.

² Eduardo Bibiano é Licenciado em Música pela Universidade Federal do Acre, atualmente músico na Assembleia Legislativa do Acre, professor de piano e atua na área de pesquisa que resgata compositores de choro do Acre.

utilizado para dar marcação de tempo para os atores iniciarem a música e no espaço entre o refrão e a segunda parte, exercendo a função de metrônomo, toda vez que a vareta bate na madeira. Os atores cantam a música toda a capela, apenas eles e o sapo marcando o tempo, enquanto o ator embaixo do tecido exerce alguns movimentos corporais.



Figura 4 - Sapo na mão do ator da direita, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

A música foi adicionada a peça no ano de 2022 em uma temporada de comemoração dos 60 anos do estado do Acre e na sua primeira apresentação, foi acompanhada somente por um piano e o canto dos atores. Em seguida, para viabilizar a apresentação desta versão da peça com a música, o sapo, que já era usado na peça como sonoplastia de outras cenas, foi direcionado para esta cena, se tornando, atualmente, o único momento em que é tocado.

Eu nasci neste rio
Que eu não sabia navegar
E mesmo de olhos fechados
Senti a correnteza me guiar
E de corte em corte
De minha história fiquei consciente
Também do sangue derramado
Que flamejante corre em minhas afluentes
Foi logo que entendi
Que história não se faz de final feliz
Mas nem por isso
Deve ser a base de tiros
História não se faz de final feliz
E caminhando nesse Acre
Descubro muito por onde quer que eu vá
E em cada corte de rio
Um passado em chamas eu ouço queimar

Mas hoje o futuro está aqui
 Arrependido e pedindo pelo meu perdão
 Correndo em minhas águas
 Prometendo não se afogar em erros passados
 Imploramos à história um final feliz³ (Chagas, 2025a, p. 24).

Em outro momento é possível perceber mais uma sonoridade criada, a partir de ruídos produzidos pelos atores. Na cena do palanque, dois atores, deitados no chão, começam de forma suave, tentando por meio de palavras criar um ambiente tranquilo sobre como é bom estar em meio a natureza, mas que logo muda. A cena que trata da constância das queimadas na região Norte e o descaso dos políticos com a situação, muda assim que o político, representado pela atriz, entra em cena para discursar. Neste momento, enquanto o político fala que as queimadas não são tão graves como parece, os atores no chão tosse gradualmente até uma intensidade mais forte, quase mais alto que o político até que desmaiam de uma vez, como se significasse a morte, neste caso, a morte não só dos seres humanos, mas da natureza, por não ser devidamente bem cuidada.

Nesta cena, assim como em outras já citadas é possível perceber como a criação de ruídos produzidos pelos próprios atores são essenciais para a leitura da encenação, desta forma, mesmo quando as cenas não têm falas subjetivas sobre o que está acontecendo, o público é induzido a partir de ruídos, como a respiração, o choro ou neste ultimo caso, a tosse, para uma interpretação direcionada ao que está acontecendo no palco. Desta forma, as sonoridades apresentadas até aqui produzidas pelos atores, reafirmam o que já foi falado no início deste artigo por Costa (2022, p. 27), onde estas acabam “ajudando na comunicação e na intenção da encenação”.

Por fim, a última cena antes de passar para a segunda parte da peça é o canto *kayatibu Eskawatã Kayawey*, cantado pelo *Txana Ikakuru* na língua *Hatxa Kuin* do povo originário *Huni Kuin*, etnia da qual descendo. O povo *Huni Kuin*, de tronco linguístico pano, segundo a CPI-Acre⁴ até 2020 contava com mais de 16 mil pessoas, sendo 14 mil nos cinco municípios do Acre (Tarauacá, Jordão, Feijó, Marechal Thaumaturgo e Santa Rosa) e mais de 2 mil no Peru.

³Disponível em:

https://www.instagram.com/reel/C66xGPUNY2L?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWFfZA==.

Acesso em: 15 de out. de 2025.

⁴ A Comissão Pró-Índigenas do Acre (CPI-Acre) é uma organização da sociedade civil brasileira fundada em 1979, sem fins lucrativos, com sede em Rio Branco, capital do estado do Acre. Sua missão é apoiar os povos indígenas que vivem no Acre em suas lutas pela conquista e o exercício de seus direitos coletivos - territoriais, ambientais, linguísticos, socioculturais - por meio de ações que articulem a gestão territorial e ambiental das terras indígenas, a educação intercultural e bilingue e as políticas públicas.

Minha família paterna vem do povo *Huni Kuin*, minha bisavó nasceu e viveu na aldeia, minha avó nasceu na aldeia e tem contato frequente com parentes que hoje se localizam na maioria na aldeia novo futuro, no rio Humaitá em Tarauacá. No entanto, até onde soube, nunca se identificou como indígena e nem passou adiante essa ancestralidade. Os diferentes motivos que a levaram a isso, não vem ao caso neste momento, mas é a partir da inação dela quanto a ancestralidade que após tomar consciência destas narrativas, comecei a escrita desta peça.

Os cantos na etnia *Huni Kuin*, assim como em diversas culturas originárias, faz parte não só dos rituais mais sagrados, mas do dia a dia e da aprendizagem. Para plantar, para comer, para tear, para fazer cerâmica, para contar história e em tantas outras ocasiões o canto é presente no processo de aprendizagem. No caso do *Kayatibu* usado na peça, ele faz parte do que seria o repertório de músicas usados somente no momento de tomar o chá *Nixi pae*, conhecido por muitos como ayahuasca.

Existem três tipos de músicas no Nixi Pae. A principal e a primeira que a gente canta é para chamar a força, chamar yube. Essas cantorias são as de yube txanima. Depois vêm as músicas de miração. Quem tiver miração primeiro pode começar a cantar. Essas cantorias a gente chama de dawtibuya. Por último, vem as músicas do kayatibu, que são as músicas para diminuir a pressão do cipó (Maia, 2007, p. 26).

Desta forma, o *Kayatibu* citado aqui, tem exatamente esta função na peça, diminuir a pressão, mas neste caso, não se trata da força do cipó, mas a força para ouvir e ver as barbaridades da história no decorrer da encenação. Nesta cena é o único momento da peça são utilizados recursos externos aos atores, o canto é tocado na caixa de som e os atores pegam remos que estão dentro da canoa e usam para realizar diversos movimentos corporais ligados a suas próprias vivências ancestrais e de infância. O canto é posto na caixa de som principalmente devido à língua que os atores não dominam e, além disso, por ser um canto usado durante um dos rituais mais sagrados da etnia *Huni Kuin*, nem todo mundo tem a permissão para entoar.

O canto é um pedido de calma a rainha da floresta e todos os encantados que a rodeiam e por isso, ele é utilizado neste momento final da primeira parte da peça, considerada a mais tensa, pois é principalmente uma transição de uma fase dolorosa da história do Acre, para um momento mais leve. Assim, idealizei a princípio que o canto se tornaria o momento de encerramento de uma fase violenta da história, onde ela não precisa ser esquecida, muito pelo contrário, mas deve ser lembrada de óticas diferentes. Apesar da música não ser em

português, a atenção gerada ao ser tocada é suficiente para cumprir o papel de calmaria no público, preparando-o para o que vem a seguir.

Oolha a farinha!

A segunda parte da peça é um momento de respiro diante da ansiedade, raiva, correrias e silêncios gerados na primeira parte, aqui, as sonoridades retomam momentos alegres e corriqueiros do dia a dia acreano. Uma das cenas mais marcantes que abre esta segunda parte é a da feira, onde os atores tentam reproduzir um ambiente de feira, oferecendo aos espectadores diversos produtos produzidos no estado do Acre, desde a farinha de Cruzeiro do Sul, o açaí de Feijó ou o abacaxi gigante de Tarauacá e muitos outros, citando a maioria dos municípios do estado. Neste momento os atores se dedicam de maneira leve a negociar os produtos com o público, até que um dos atores vá até a canoa e pegue o triângulo, este mesmo ator dá a primeira batida no instrumento, e assim, começa a música “É que no Acre”.

É que no Acre tem muita coisa
Tem muita coisa
Muita coisa que é só nossa
Nesse rio que corre solto
Todo mundo pode ver
De Acrelândia a Mancio Lima
Todo mundo pode ver (Chagas, 2025a, p. 36).

A música é uma rima criada para a peça que é marcada pelo triângulo. O uso do triângulo se dá pela conexão nordestina com a história de formação do estado do Acre e sendo assim, se tornou um instrumento essencial para esta música, principalmente porque nenhum dos atores sabia tocar o instrumento quando ele foi escolhido para a encenação. A construção do ritmo e melodia da música foram criados com o auxílio do músico Eduardo Bibiano, desde a palavra cantada até o conhecimento básico do manuseio do instrumento. Durante a cena, são citados alguns municípios do Acre e entre cada um deles, a música é cantada novamente, desta forma os atores puxam o público para cantar junto e logo o público aprende a rima. A música é acompanhada somente pela voz dos atores, o triângulo e ocasionalmente as palmas do público.



Figura 5 - triângulo em destaque, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

Durante esta cena da feira, algumas informações sobre municípios do estado do Acre são destacadas e outro instrumento entra em cena pela primeira vez. O chocalho é usado para gerar impacto e suspense na cena em que destaca, especialmente, as produções de dois municípios sendo, Mâncio lima e o fornecimento de macaxeira para fazer a famosa farinha de Cruzeiro do Sul e Xapuri, conhecida como a princesinha do Acre, cidade do ambientalista Chico Mendes. A inserção deste instrumentos parte da referência a cultura indígena que também faz parte do processo formador do estado do Acre, sendo utilizado como objeto de destaque somente para estas cenas, captando a atenção do público e gerando uma certa espetacularidade na sua utilização. Em cada cena o chocalho é usado de maneira diferente.



Figura 6 - Chocalho em destaque, foto de Bianca Cabanelas.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

Na cena de Mâncio Lima, o chocalho é usado para fazer suspense. O ator sinaliza ao público que fará uma grande revelação sobre o estado e o outro ator pega o chocalho e faz um longo balançar do instrumento, um pouco além do necessário, possibilitando uma brincadeira entre o elenco, implorando para o instrumento parar. Enquanto na cena de Xapuri, ao ser chamado de “a princesinha do Acre”, a atriz se move no palco como em um desfile, dando a entender que ela é a princesinha do Acre e o chocalho, manuseado por outro ator a acompanha, até ser parado por ele e eventualmente, gera risadas entre o público ao final da fala que diz “Não é tu não, é Xapuri” (Chagas, 2025a, p. 40).

Em diferentes cenas que seguem na peça, é possível perceber características importantes da cultura acreana, seja na forma de falar até o clima do estado. A peça termina com os atores voltando para a canoa, onde se sentam e cantam novamente a música “Nascimento”, desta vez apenas o refrão final e a capela, sem o sapo, feito isso, eles abaixam a cabeça e o público entende como o fim. O uso da música novamente é uma maneira de reforçar o desejo de pertencimento acreano, ao mesmo tempo que se tornou uma solução para deixar mais claro ao público que a peça chegou ao fim, visto que em outras temporadas com finais diferentes havia uma indefinição de que a peça havia finalizado.

Por fim, é importante destacar a regionalidade na fala durante a encenação, seguindo a “pronúncia ou os hábitos da fala, que determinam as especificidades do som, variando de acordo com as origens sociais e geográficas dos indivíduos” (Sundberg, apud Davini, 2007, p. 65). Durante a encenação os atores usam constantemente palavras e termos do Acreanês, definição criada para se referir a palavras e dialetos que são falados no Acre. Sendo assim, é propício para o espectador se identificar com a encenação através das palavras, tornando a peça ainda mais pessoal. Os atores parecem confortáveis o tempo todo com os textos proferidos durante a peça, fato este que também acredito ser um facilitador para a memorização do texto e improvisos durante a encenação, pois não foge do habitual. Assim, é possível reforçar como a fala também está condicionada a variação e limitação de cada indivíduo, sendo assim, quando a peça escolhe uma estética de fala regional, ela diminui uma barreira de comunicação entre o público acreano e o teatro.

É desta maneira que a sonoridade imbuída na fala e dialeto dos atores, também fortalecem a identidade sonora da peça *Afluentes Acreanas*, pois a outra história do Acre que busco destacar com a peça, também perpassa pelo orgulho de ser acreana e sendo assim, a fala, o comportamento acreano do dia a dia que aparece vez ou outra na encenação, permitem que

o espectador se torne cúmplice enquanto assiste. Ao juntar os itens destacados até aqui, como as músicas, os ruídos produzidos pelos atores, os instrumentos e a regionalidade na fala, é perceptível a força criada através destas sonoridades na construção da encenação.

Conclusão

Assim, as sonoridades destacadas até aqui são essenciais para a execução da peça. “Assim sendo, a sonoridade da cena é a união de todos os elementos sonoros que compõem uma cena, incluindo os sons da sala produzidos pelos espectadores” (Carneiro; Gonçalves, 2024, p. 17), e assim, a encenação deixa de ser apenas o que o ator fala, mas todos os elementos sonoros organizados ou não, para a encenação. Esta, deixa de ser sustentada pelo texto e passa a depender de um conjunto de ações e sons que são necessários para a encenação, destacando também a força da regionalidade acreana que busquei construir. É desta maneira que a peça reúne duas das principais culturas formadoras do estado do Acre, sendo indígena e nordestina, potencializando o Acre dos dias atuais como um estado amazônico diverso e capaz de deixar perceptível para o espectador apenas algumas das diversas características de ser acreano.

É nesta perspectiva de uma produção diversa, que as sonoridades destacadas em *Afluentes Acreanas*, partem de um desejo de além de deixar o espaço teatral ambientado sonoramente, ele também complementa a encenação. Cada silêncio, ruído, choro, corrida, músicas ou respirações, ressaltados aqui, são essenciais para a execução da peça, garantindo que a comunicação com o espectador passe por diferentes percepções, mesmo diante do desconhecimento do mesmo sobre o que está ouvindo. Dentro da construção da encenação é importante destacar que tudo foi pensado em conjunto, não veio primeiro o texto e depois a sonoridade, mas uma escrita que já incluía estas sonoridades para o texto cumprir sua função.

Por fim, como encenadora e dramaturga da peça, destaco um último ponto que abrange todos os detalhes sonoros que foram ressaltados aqui, o ritmo da encenação. A peça desde o princípio foi pensada e dirigida para acontecer em dois tempos: o passado e a atualidade, e da mesma forma, cada um destes tempos, tem um ritmo. O passado, descrito como a fase mais violenta, é rápido, sufocante e angustiante, por isso, todas as cenas passam por estas sensações constantemente, o espectador é sobrecarregado por um ritmo que não para e mesmo quando tem breves silêncios, a tensão causada anteriormente, permanece.

A atualidade, é a fase de descanso, é tranquila, divertida e livre, e ao contrário da anterior, são encenações mais espontâneas e cênicamente mais paradas, aqui o espectador e os atores se encontram com um ritmo tranquilo e divertido. Essa noção de ritmos diferentes durante a encenação, que é marcada diretamente na atuação é essencial para perceber que a marcação de tempo na peça também é pontuada pela sonoridade. Assim, destaco mais uma vez o caráter completo das sonoridades dentro da encenação de *Afluentes Acreanas*.

Por fim, a partir de tudo que foi levantado aqui, é perceptível a potencialidade da sonoridade dentro da peça *Afluentes Acreanas*. Destacando desde os menores detalhes sonoros que perpassam pelos ruídos, silêncios, choros e gritos em cena, até as músicas mecânicas e feitas ao vivo, que fortalecem um desejo de completude da encenação. É através da orgânica e, ao mesmo tempo, planejada utilização dos sons que as cenas se fortalecem e criam uma organicidade necessária para a peça e para o espectador, se levarmos em conta que o caráter textocêntrico pode ser cansativo, as sonoridades da peça mantêm a atenção do espectador ao mesmo tempo que tenta transportá-lo por diferentes emoções e tempos.

Referências

CARNEIRO, Leonel; GONÇALVES PEREIRA DE ARAUJO, Hanna Talita. **Em busca do tesouro: sonoridades e visualidades de uma criação teatral em território amazônico**. O Mosaico, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 1-26, 2024. DOI: 10.33871/21750769.2024.18.1.9286. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/9286>. Acesso em: 15 out. 2025.

CHAGAS, Jaqueline. *Afluentes Acreanas* - Rio Branco/AC. Produção independente, 2025a.

CHAGAS, Jaqueline. *Afluentes Acreanas: uma peça histórica contra o esquecimento da memória Huni Kuĩ*. 2025. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2025.

COSTA, Dyonnatán da Silva. *Sonoridade na cena teatral: o caso do espetáculo O organismo, do grupo de teatro Macaco Prego da Macaca, de Rio Branco - Acre*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Acre, Programa de Pós- Graduação Mestrado em Artes Cênicas, Rio Branco, 2022.

DAVINI, Silvia Adriana. *O corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo*.

Brasília. Anais da ABRACE, 2008. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abracesite/holding.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abracesite/issue/view/75.html>. Acesso em 5. dez. 2025.

FERNANDINO, Jussara. - A palavra em potência e musicalidade: contribuições da Educação Musical. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 185-208. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em 5. dez. 2025.

LIGNELLI, César. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. Uberlândia: ouvirOUver, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 142-150, 2015. DOI: [10.14393/OUV13-v10n1a2014-9](https://doi.org/10.14393/OUV13-v10n1a2014-9). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32065>. Acesso em: 5 dez. 2025.

MAIA, Dedê (org.). Huni Meka: cantos do Nixi Pae. Rio Branco: Comissão Pró-Índio; TI Kaxinawá do Rio Jordão, 2007.

Artigo recebido em 15/10/2025 e aprovado em 13/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60063>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Maria Jaqueline Nascimento das Chagas - Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (MG), formada em Licenciatura em Artes cênicas: Teatro da Universidade Federal do Acre (Ufac); Atriz, produtora, diretora, iluminadora, dramaturga e co-fundadora do Coletivo Teatro Candeeiro. Ganhadora do prêmio de dramaturgia (2020) pela peça *Afluentes Acreanas* pela Fundação Garibaldi Brasil e do prêmio Arcanjo de Cultura (SP) pela montagem de *Afluentes Acreanas* (2021). Pesquisadora de Shakespeare na Escola e Dramaturgia histórica. Atualmente auxiliar de secretaria da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e doutoranda na Universidade Federal do Pará (2025). inkuanijacqueline@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7535273737331697>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1615-6184>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

